

# *O Carnaval Carioca,* de Mário de Andrade

ALBERTO PUCHEU  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

RESUMO: EM UM ESPAÇO E EM UM TEMPO EXATAMENTE DETERMINADOS, O CARNAVAL CARIOCA É UM PONTO DE INTENSIFICAÇÃO QUE, NO LUGAR DE FLAGRAR APENAS A BANALIDADE DA VIDA COTIDIANA, PERMITE A CIDADE DO RIO DE JANEIRO SE MOSTRAR COMO A QUE, COM SUA TÃO GRITANTE MULTIPLICIDADE, ABRIGA NA COMPLEXIDADE COSMOPOLITA DE SEU AQUÁRIO MULTICOR, “A MAIS PUJANTE CIVILIZAÇÃO DO BRASIL”, A QUE, EXPERIMENTANDO O EXCESSO DAS SENSações, EXPERIMENTANDO UMA ATOPIA E UMA ANACRONIA, GOZA. QUAL O LUGAR DO POETA NO POEMA? ESTE ENSAIO TRATA, PORTANTO, DE FAZER UMA LEITURA DE “CARNAVAL CARIOCA”, POEMA DE MÁRIO DE ANDRADE.

ABSTRACT: TAKING PLACE IN AN EXACT AND DETERMINED SPACE, RIO DE JANEIRO’S CARNIVAL IS NEVERTHELESS A POINT OF INTENSIFICATION THAT DEALS WITH A LOT MORE THAN JUST THE TRIVIALITY OF EVERY DAY LIFE. INSTEAD, THE EVENT ALLOWS THE CITY TO APPEAR IN ITS EVIDENT MULTIPLICITY, IN THE COSMOPOLITAN COMPLEXITY OF ITS MULTICOLOURED AQUARIUM, AND TO SHOW ITSELF AS THE CITY WHICH SHELTERS “THE MOST OVERWHELMING CIVILIZATION OF BRAZIL”, THE CITY WHICH, EXPERIMENTING AN ATOPIC AND ANACHRONIC EXCESS OF SENSATIONS, ACHIEVES ULTIMATE PLEASURE. WHAT THE POET’S PLACE ACCORDING TO THE POEM? THEREFORE, THIS ESSAY INTENDS TO INTERPRET MARIO DE ANDRADE’S PÖEM “CARNAVAL CARIOCA”.

PALAVRAS-CHAVE: CARNAVAL – RIO DE JANEIRO – POESIA – CONTEMPORANEIDADE – ATEMPORALIDADE – SENTIDO – GOZO

KEYWORDS: CARNIVAL – RIO DE JANEIRO – POETRY – CONTEMPORANEITY – ATEMPORALITY – SENSE – JOUISSANCE

**E**m *Carnaval Carioca*, tem-se a fotografia do lugar da cena: a Avenida Rio Branco — enquanto o espaço público urbano favorecedor do acontecimento. Como, em carta a Manuel Bandeira, o poeta afirmou que, tendo perdido quase tudo no carnaval, não perdeu, entretanto, a “máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente”, com a qual fez o poema, pode-se entrever nas linhas escritas um *zoom* vagaroso de uma câmera cinematográfica: Terra, Brasil, Serra do Mar, Serra dos Órgãos, Rio de Janeiro, Avenida Rio Branco, Hotel Avenida e o asfalto da avenida em frente ao hotel, por onde a cena se desenrola. Quando a imagem chega ao asfalto, com o intuito de mostrar o novo ritmo demandado pelo acontecimento filmado, é preciso ir da quase total verticalidade do *zoom* anterior para um *travelling* horizontal que acompanha o carnaval pelo Centro da Cidade desde antes do Hotel Avenida, passando por ele, até o Passeio Público, tendo o Morro do Corcovado, ainda sem a estátua do Cristo Redentor (inaugurada em 1931), como paisagem distante, e a Baía de Guanabara adiante, a embelezarem o cenário. A atualidade do tempo é igualmente demarcada com precisão: de terça-feira, 13 de fevereiro, até um pouco mais das quatro horas da manhã do dia 14 de fevereiro, na quarta-feira de cinzas do carnaval de 1923.

Nesse espaço e nesse tempo exatamente determinados, o carnaval carioca é um ponto de intensificação, um ponto de exceção que, com suas “alegorias, críticas [e] paródias”, no lugar de flagrar apenas a banalidade, a ordinariedade, a mesquinhez e a mixórdia da vida cotidiana (“Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra há-de comer/ Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas/ A mais nova amamentava o esqueletinho./ Quatro barrigudinhos sem infância,/ Os trastes sem aconchego/ No lar-de-todos da rua...”), permite a cidade do Rio de Janeiro se mostrar como a que, mesmo fora do carnaval, com sua tão gritante multiplicidade e mistura de cores e raças de um povo mestiço sincrético em constante processo de multiculturalizações, desculturações e transculturações, abriga, na complexidade cosmopolita de seu “aquário multicolor”, “a mais pujante civilização do Brasil”: negros, brancos, mulatos, índios e mestiços de modo geral, como a “morena boa” que, provocando eroticamente o desejo do poeta, tem nos olhos “[...] o verde das florestas,/ Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,/ Índio nus balanceando na terra das tabas,/ Cauim curare cachiri/ Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!”, misturam-se com cafres, ingleses, argentinos, polacas, ianques,

alsacianas, portuguesas, holandesas... Eis a triangulação primeiramente formadora do Brasil, o que é chamado de migrações secundárias e o que assinalaria para um completo fora, todos acatados na heterogeneidade misturada do dentro, no espaço público em que ocorre a festa popular. O poema de Mário de Andrade oferece sua voz a tais diversidades culturais cujo espaço público de convívio, na diagonal de convergência ou na zona de copertencimento do acontecimento propiciador, acaba por gerar possibilidades hibridizantes reveladoras da pujança que quer manifestar.

O “aquário multicolor” (até então jamais ouvido com tal força em nossa poesia), que, em sua força plasmadora, torna o Brasil o maior e mais representativo *melting pot* do mundo, e o que dele é pensado e experimentado podem ser tomados como o ponto de partida a determinar o carnaval como um motivo preponderante pelo qual o Rio de Janeiro passa a ser apreendido como “a mais pujante civilização do Brasil”, a partir da qual será construída uma imagem do país em busca de uma heterogeneidade mestiça, simultaneamente harmônica e tensiva, coincidente e não-coincidente, homogênea e heterogênea, a ser valorizada desde a importância do cosmopolitismo popular carioca, abarcadora das diferenças e das infinitas misturas possíveis entre elas. Mário não deixa dúvidas de que o Rio de Janeiro pensado pelo poema em sua dimensão altamente cosmopolita e porosa, em seus arranjos abertos de infinitas combinações que não cessam de ocorrer, supera qualquer possibilidade de dicotomização. Partindo do carnaval, é bom salientar que tal imagem, pela qual a cidade se mostra na invenção de uma pujança não só de si, mas também, a partir dela, do país, não se estabelece apenas enquanto uma exceção que diga respeito exclusivamente aos dias de festa: trata-se, antes, de, na alegoria do carnaval, poder flagrar a zona de indiscernibilidade entre eles e a banalidade do cotidiano, o campo de transferência entre o extraordinário e o ordinário e entre este e aquele. Do mesmo modo que as fantasias e máscaras se tornam reais no carnaval, as mulheres de rua citadas dentro dos parênteses do parágrafo acima, realidades da cidade do Rio de Janeiro, estão “se fantasiando de lágrimas”, mantendo a realidade e a “fantasia” como indistintas.

Configurando os despudores das maximizações eróticas desse povo heterogeneamente mestiço em festa, “cordões de machos mulherizados”, um rapaz “naturalizado de espanhola” que se deixa bolinar pela multidão e um homem habitualmente singelo travestido de baiana são encontrados pelo poeta

em seu caminho: um caixeiro de armarinho na Gamboa, que dorme diariamente em uma cama de ferro menor que seu corpo, “dança uma joça repinizada/ De gestos pinchando ridículos no ar./ Corpo gordo que nem matrona/ Rebolando embolado nas saias baianas,/ Braço de fora, pelanca pulando no espaço/ E no decote cabeludo cascavéis sacoteando/ Desritmando a força dos músculos viris./ Fantasiou-se de baiana,/ A Baía é boa terra.../ Está feliz.// Entoa atoa a toada safada/ E no escuro da boca banguela/ O halo dos beijos de carmim./ Vibrações em redor./ Pinhos gargalhadas assobios/ Mulatos remelexos e buduns./ Palmas. Pandeiros. – Aí, baiana!/ Baiana do coração!/ [...] Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo/ Uma ruga esquecida uma ruga longínqua/ Como esgar duma angústia indistinta ignorante.../ Só eu pude gozá-la./ E talvez a cama de ferro curta por demais...”.

Não apenas os homens travestidos e a morena de olhos verdes fazem o desejo do poeta serpentinhar, mas, em meio à alegre confusão libertária, em meio à passagem de diversos ranchos carnavalescos como “Flor de Abacate”, “Miséria e Fome” e “Ameno Rosedá”, seu corpo é roçado por deusas babilônicas, latinas (herdeiras das gregas), rainhas egípcias, amantes históricas, personagens lendárias e musas poéticas tais quais “Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca./ Milhares de Julietas!/ Domítilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijamas bem franceses” [...] “Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinhas”. Destas, cinco se encontram no segundo Círculo do *Inferno*, de Dante, mencionado explicitamente pelo poeta, como será visto mais adiante. Privado de toda luz e com uma borrasca que, mantendo as almas que ali habitam em correria sem esperança de parar ou mesmo de ver suas penas abrandadas, o segundo Círculo, lar “[d]os réus carnaís, aqueles que a razão/ ao apetite andaram submetendo”, morada definitiva das incestuosas, das libidinosas e das traidoras, lança-as contra as rochas. Nessa ambiência onde se encontram os luxuriosos, “A primeira das que na fila vão,/ da qual indagas’, disse, ‘foi rainha/ de povos de múltiplice nação.// Ao vício da luxúria tanto tinha/ que em lei franqueou a todos a libido,/ legitimando o incesto que mantinha.// É Semíramis, pois, de quem foi lido que sucedeu a Nino, e o desposou:/ dela é o país pelo Sultão regido”. Em seguida, “mais Cleópatra, que ao vício se entregou”; na sequência, a causadora mítica da guerra de Tróia, “Helena vês, que fez correr nefando/ e longo tempo”. Se Tristão é visto por ali simultaneamente a Páris, não é difícil de imaginar que Isolda se encontra por perto. Por fim, Francesca de Rímimi, que

se apaixonou por seu cunhado, Paulo Malatesta, tendo sido ambos assassinados pelo marido e irmão traído, Giaciotto Malatesta: “‘Não existe’, falou-me, ‘maior dor/ que recordar, no mal, a hora feliz;/ e bem o sabe, creio, esse doutor.// Mas já que o nosso amor desde a raiz/ ansiosamente queres conhecer,/ narrá-lo vou, como quem chora e diz.// Estávamos um dia por lazer/ de Lancelote a bela história lendo,/ sós e tranquilos, nada por temer.// Às vezes um para o outro o olhar erguendo,/ nossa vista tremia, perturbada;/ e a um ponto fomos, que nos foi vencendo.// Ao ler que, perto, a boca desejada/ sorria, e foi beijada pelo amante/ este, de quem não fui mais apartada,// os lábios me beijou, trêmulo, arfante./ Galeoto achamos nós no livro e autor:/ e nunca mais foi a leitura adiante”.

Toda essa dinâmica de estrondosa sensualidade, de completa luxúria permissiva, faz com que o mundo alegórico (sem a punição infernal aos “réus carnais” e sem nem mesmo os “réus carnais”) explicita a realidade. De um casal ironicamente mencionado enquanto casados “ante a imponência cate-drática da Lei/ E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do Senhor”, é dito que, enquanto a mulher apertava o braço protetor do “Esposo” (com maiúscula mesmo) contra o seu seio, um bando de mascarados a seduzia escancaradamente, certamente com “ditos pesados, graça popular” como é dito em outra parte do poema, e, de sopetão, dava “bofetadas de confetes na mulher”; ao marido, restava a espera paciente até que a esposa “se desvencilhasse do bando de mascarados”. Carlitos, marinheiros, gigoletes, arlequins e Pierrots-fêmeas em “calções mais estreitos que as pernas” se fazem presentes por todos os cantos. O vínculo de nossa cidade com outros tempos e espaços também é apresentado ao longo do poema, estabelecendo, pela fenda de uma atopia e de um anacronismo inerentes à própria cidade, uma heterotopia e uma heterocronia: “Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida”; uma criança fantasiada de um Cupido já misturado ao mundo indígena na própria materialidade da língua no verso (“Amor curumim abre as asas de ruim papelão./ Amor abandonou as setas sem prestígio”), temerosa dos desejos que sente, se agarra à mãe.

Ajudando a compor “a invasão furiosa das sensações”, enquanto incensos, mirras, perfumes, hálitos e outros cheiros inebriantes se impõem ao poeta, os sons, inteiramente polifônicos como o arranjo dos próprios versos e do poema como um todo, envolvendo excessivamente a personagem e o leitor que a

eles se rendem, atingem o pico de sua intensidade: guinchos, berros, risos, frêmitos, clangores, batuques, roncões, trilos, tchiques-tchiques, saxofones, xilofones, reco-recos, tantãs, violões, acordeões, flautas, cavaquinhos, pandeiros, clarins, cornetas, fanfarras, coros, bumbos, falsetes em desarmonia, enfim, “sons e sons”, sons e mais sons, de uma, como, em outro texto, diz Mário, “enorme misturada” de sons, compõem e decompõem os sambas, forrós, maxixes, serestas, cirandas, cantigas e jazz em uma apresentação praticamente simultânea de todos os ritmos (de polirritmias), de todas as disritmias e de todas as arritmias aos quais os corpos em dança respondem. Em superposições e simultaneidades, fazendo com que a sintaxe acolha as disparidades do carnaval, o poema vai compondo as superposições e simultaneidades que, com suas frases sintaticamente acolhedoras da bagunça festiva, resultam em um efeito invasivo que ataca as sensações por todos os lados. Como narra sua carta a Carlos Drummond de Andrade de 10 de novembro de 1924, entre os corpos da multidão em dança, um lhe chama mais atenção: “Eu conto no meu ‘Carnaval Carioca’ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade”. No meio do carnaval, Mário de Andrade flagra um corpo quase igual aos outros, mas diferenciado, sublime, dançando com “religião”, vivendo a dança sem se importar com o entorno, sem se importar com o espaço e o tempo presentes atualizados, sendo, assim, capaz de ensinar ao poeta aquilo de que a maior parte dos livros não foi capaz: a felicidade.

No poema, essa jovem negra aparece logo em seguida à introdução, abrindo, não à toa e mostrando sua maior importância, a primeira parte do escrito. Com o local e o tempo de aparecimento delimitados pelo poeta, ela está ali para ensinar ao poeta aquilo de que ele mais precisa: a felicidade do desancoramento de toda e qualquer ancoragem, inclusive e, sobretudo, a do tempo, a do espaço e a da própria identidade. A felicidade é o êxtase de se estar e não

se estar em si, de se estar e não se estar no tempo e no espaço em que se está, de ser tópico e atópico, eucrônico e anacrônico, pertencer simultaneamente ao cronológico e ao atemporal. A negra, que “não olhava para lado nenhum”, que não olhava “o povo em volta” dela, que não olhava “um automóvel que passava”, antes de estar na Avenida Rio Branco, estava mesmo era na dança que, “dançando com religião”, vivia. Sendo um de seus exemplos, a jovem negra inspira um dos versos que alinhava o que o poema como um todo quer manifestar e defender (o Rio de Janeiro como “a mais pujante civilização do Brasil”): “Em baixo do Hotel Avenida em 1923/ Na mais pujante civilização do Brasil/ Os negros sambando em cadência./ Tão sublime, tão África!/ A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente/ Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó./ Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio./ Termina se benzendo religiosa talquamente num ritual./ E o bombo gargalhante de tostões/ Sincopa a graça da danada.” Se o Rio de Janeiro é a “mais pujante civilização do Brasil”, deve-se ao fato de que, em sua mistura de cores e raças, em sua eroticidade, em sua sensualidade, em suas musicalidades e aptidões para as danças manifestadas no Carnaval, o que se deixa experimentar é o sublime, o religioso, o ritualístico, o abençoamento, a graça, a alegria, a felicidade. No acolhimento desses termos religiosos, é preciso entender, entretanto, que o Deus cristão da pura transcendência, que teria por consequência uma paz celestial e uma calma de orações ao pé da cruz, para o qual a imanência carnal ou corporal – sofredora – seria plena de pecados, impurezas e moralizações necessárias, precisando, portanto, de jejuns e rezas para purificá-la e perdoá-la por suas misérias, foi definitivamente enviado para “fora da terra”: “Meu Deus.../ Onde que jazem tuas atrações?/ Pra que lados de fora da Terra/ Fugiu a paz das naves religiosas/ E a calma boa de rezar ao pé da cruz?”; ou ainda: “O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto./ Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos./ Jantou gafanhotos./ E gesticula fala canta./ Prédicas de meu Senhor.../ Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?/ A boca dele vai florir de bênçãos e perdões.../ Porém de que lado de fora da terra/ Falam agora as tuas prédicas?/ Quede teus padres?”

Para esse povo heterogeneamente mestiço de “jeitos de micos piriricas”, para esses cidadãos que se confundem com “o animal [que] desembesta aos botes pinotes desengonços”, para essas pessoas que carregam “no decote ca-

beludo cascavéis sacoteando”, para estes seres para quem “teu beijo era como o grito da araponga”, “teu abraço era como a noite dormida na rede” e que “te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurus”, para tais indivíduos cujos olhos, como já dito, “têm o verde das florestas”, é forçoso uma religião que, de dentro do elogio da natureza, acolha a imanência, levando-a ao “supremo natural”. No poema, a sensação que realiza a experiência do “supremo natural” se apresenta enquanto “heroísmo do prazer sem máscaras”. Se, no carnaval, tudo é máscara, se, no carnaval, todos estão com suas máscaras e fantasias, é porque fantasias e máscaras são a mediação necessária para se atingir um “prazer sem máscara”. Coloca-se a máscara para, livrando-se dos medos e do imaginário repressor, livrando-se do que em nós diz respeito ao exclusivamente identitário, desmascarar o desejo oferecido a cada um pelo real que, afetando-nos, nos atravessa. Contrariamente ao que poderia parecer, no lugar de um afastamento, a mediação das máscaras realiza uma imediação possível com o real. O alegórico está a favor do real, submetido a ele. A sutileza de Mário de Andrade é grande. Em certo momento, ele escreve: “o moço vai fuçando o manacá naturalizado espanhola”; logo na linha seguinte, para que o rapaz chegue ao natural de seu desejo, o poeta faz com que ele receba o pronome feminino: “Ela se deixa bolinar na multidão compacta”. Esse é um dos procedimentos de que o poeta se utiliza para mostrar que as máscaras são vestidas pelo folião para que ele chegue ao “prazer sem máscara” do “supremo natural” no qual se naturaliza – se realiza – e que, no poema, ganhará repetidamente o nome de “gozo”. “Gozo” é o que “os carnavalescos de verdade” vivem ao encontrar o “supremo natural” dessa “religião do carnaval”, na qual, açulados pelos excessos dos múltiplos sentidos que os levam às “raivas de gozar”, “todos riem” um “riso febril” e “todos cumprem suas promessas de gozar”.

Essa religião do gozo não precisa mais de um Deus “de fora da Terra” que a despreze junto com tudo o que lhe diga respeito. Se o processo histórico ocidental fez com que o Deus cristão saísse da terra indo para um fora dela e do corpo, é preciso que o Deus agora retorne não apenas para a Terra, mas para os próprios ranchos carnavalescos, onde a máscara de cada folião se torna uma das infinitas máscaras desse Deus permissivo que acolhe Dionísio ou Baco, Isis, Tupã e, mesmo, Satanás ou o Diabo, tornando-se um Deus da festa, da música, da dança, do ritmo, do erotismo, da alegria, do esquecimento

de si, da embriaguês e dos excessos supostamente imorais que, pela “invasão furiosa das sensações”, levam a multidão a um “Etna de loucuras e pólvoras”, ao delírio, ao gozo de Sua presença, ao entusiasmo, à vida em sua máxima intensidade. Deus não pode, então, se reduzir a qualquer tentativa dicotômica que oponha o monoteísmo ao politeísmo, mas se amplia na comunhão ou na coexistência, permissiva de ambiguidades, enigmas e paradoxos insolúveis, do uno com os múltiplos. Diante desse Deus, mesmo as virgens e semivirgens, ou seja, as “virgens em todas as frações”, sentem um “desespero de gozar”. Eis a bela passagem ditirâmbica que louva o Deus da “mais pujante civilização brasileira”: “Senhor/ Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar./ Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,/ Vem de novo em nosso rancho, Senhor!/ Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos/ E a figura batuta de Satanás;/ Tu, tão humilde e imaginoso/ Que permitiste Isis guampuda nos templos do Nilo,/ Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos/ E empinaste Tupã sobre os Andes da América...// Aleluia! Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,/ Louvemô-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!/ Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tantã,/ Louvemô-Lo com a instrumentada crespa do jazz-band!/ Louvemô-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,/ Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos de serestas ambulantes!/ Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!/ Louvemô-Lo sempre e sobre tudo! Louvemô-lo com todos os instrumentos e todos os ritmos!...// Vem de novo em nosso rancho, Senhor!/ Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar/ Um derrame no verde mais claro do vale,/ Arrebanharei os cordões do carnaval/ E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins/ Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite/ Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,/ Essas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o teu chão...// ... pacapacacapão!... pacapão! pão! pão!...”

A última pergunta a ser feita em direção a outra idéia de contemporaneidade é a respeito da figura do poeta no carnaval carioca: qual a experiência do poeta na “religião do carnaval”? Ele descobre, igualmente, seu gozo? Ele está preso no espaço e no tempo determinados no título e subtítulo do poema? O que significa para ele estar na Avenida Rio Branco, entre terça-feira, dia 13 de fevereiro, e a madrugada do dia 14 de fevereiro, quarta-feira de cinzas, do

carnaval carioca de 1923? Ele está “Entre os carnavalescos de verdade/ Que pererecam pararacas em derengues menceios cantigas chinfrim de gozar”? Sem deixar de ser pessoal, sua experiência pode igualmente ser tomada como figuração do Brasil ou, então, como figuração do brasileiro a partir do carioca e do Rio de Janeiro? É preciso focar a lente da câmera nele e segui-lo pelo carnaval. A respeito do poeta, há referências tanto na introdução do poema quanto ao fim de sua última parte, mas, curiosamente, não é enquanto “poeta” que Mário de Andrade se nos apresenta logo de início: chegando ao carnaval do Rio de Janeiro, ele se autodesigna “paulista” e “erudito”, ou seja, um quase completo estrangeiro na festa popular carioca. Tal sentimento de estrangeirice é marcado pela “frieza” e pelo “preconceito”. Enquanto paulista, ele é frio, enquanto erudito, ele é preconceituoso e, enquanto paulista erudito, ele é repleto de “policiamentos interiores” e de “temores de exceção” que não lhe permitem fazer a experiência única do “supremo natural” do carnaval, na qual se goza. Suas características de paulista erudito se opõem completamente à liberdade calorosa de uma festa em que, colocando as normas e identidades em completa suspensão, até o guarda-civil está “indiferente” à sua função, quem sabe, reconhecendo sua farda, nesse momento, como mais uma entre inúmeras fantasias. Duas figurações de Brasil ou de brasileiros aqui se inscrevem: tanto a de um Brasil paulista-europeu-frio-erudito-preconceituoso em antagonismo com a heterogênea mestiçagem popular festivamente extática e cosmopolitamente aberta a todas as cores, a todas as nacionalidades, a todos os lugares e a todos os tempos quanto a desse Brasil carioca, acolhedor daquele (e de muitos outros), que, desguarnecendo todos os tipos de fronteiras e identidades previamente demarcadas, leva-o a transformações necessárias. A transformação do primeiro no segundo é a construção que, no poema, Mário realiza de si e da imagem do Brasil que deseja implementar a partir de sua vivência no carnaval do Rio de Janeiro, mostrando que tal pujança brasileira provém antes do povo, que acata o erudito paulista (e todos os outros tipos em suas diferenças), do que de uma elite erudita para a qual o que provém do povo é, a princípio, uma “estupidez”; se a pujança vem antes do povo, vem, de algum modo, também da elite erudita que busca superar seu julgamento preconceituoso em nome de uma observação, de uma compreensão e de uma admiração que acabam possibilitando a imersão na dinâmica da festa popular e, conseqüentemente, do próprio povo.

Os versos que demarcam a contraposição existencial entre o erudito paulista e “os carnavalescos de verdade” no início do poema são magníficos: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”. É preciso escutar a alta tensão dessa contraposição inicial. Perto do povo, o erudito paulista é exangue, desalmado, nada nele arde; o temor, o tremor, a frieza, o preconceito e os policiamentos interiores são seus tristes donos. Nada nele cheira a alegria, a felicidade, a gozo. A transformação de “tremi” (que diz respeito ao frio intelectual paulista) em “frêmito” (que diz respeito ao povo mestiço e ardente), fazendo com que a materialidade da segunda palavra absorva a da primeira, mostra a mestria de Mário de Andrade que começa a indicar que, engolido pelo povo, o intelectual ainda fará a experiência gozosa, mas que, para isso, tem de se dissolver no povo. Aqui, como em outros lugares, na atenção dispensada ao significante, o poeta joga com uma duplicidade do campo dos sentidos. Como se sabe, chiba, ou xiba, diz respeito ao próprio samba, sendo um dos nomes que ele ganhou no Rio de Janeiro; por extensão, denominando a música e a festa mestiça mestiças, xiba acabou se tornando sinônimo de mestiçagem. Como, desde a primeira estrofe, é comum em todo poema, o “frêmito” e o “clangor” do povo já se realizam na musicalidade da língua, estremecendo a frieza melódica do primeiro verso, referente ao erudito paulista, em nome do calor sonoro de sua harmonia intensiva quando, no segundo verso em questão, se refere ao “sangue ardente do povo chiba”. Do modo requerido por Mário de Andrade no *Prefácio Interessantíssimo*, de *Paulicéia Desvairada*, a horizontalidade dos sons consecutivos é golpeada pela “combinação de sons simultâneos”, instaurando um intervalo sem ligação entre as palavras. No verso “Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”, “frêmito” e “clangor”, quebrando o verso com intervalos inesperados, com rupturas abruptas, “chama[m] atenção para seu[s] insulamento[s] e fica[m] vibrando”. Essas duas palavras se destacam violentamente do resto do verso e mesmo da frase, que, lida prosaicamente, sem sua inversão e com alterações na pontuação, poderia ficar assim: “Ante o sangue ardendo do povo chiba, tremi de frio nos meus preconceitos eruditos: frêmito e clangor”. Essa leitura se possibilitaria conjuntamente com outra que manifestaria uma pausa ao fim do primeiro verso e uma vírgula implícita no segundo verso: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos[.] / Ante o sangue ardendo do povo chiba[,] frêmito e clangor”. A não pontuação de

Mário acentua as quebras rítmicas internas ao verso, fazendo comparecer no poema a confusão valorizada nas ruas, no carnaval e no carnaval de rua de uma grande cidade.

O erudito paulista precisa fazer, então, sua metamorfose no carnaval carioca. E a fará. E a fará através do poeta, aquele ser, desde sempre, “fora de si” e “entusiasmado”. A metamorfose experimentada no poema será, primeiramente, a do erudito paulista em poeta, sendo preciso que o erudito paulista perca tudo o que diga respeito à sua identidade, a si mesmo e a todos os seus preconceitos, até descobrir o fora de si entusiasmado que aponte nessa direção. Na carta a Manuel Bandeira, falando sobre a experiência do carnaval vivido que fez com que *Carnaval Carioca* fosse escrito, ele escreve: “Meu Manuel... Carnaval... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar. Fui ordinárrissimo. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas... que delícia, Manuel, o carnaval do rio! Que delícia, principalmente o meu carnaval”. Mário afirma, portanto, ter perdido “tudo”, “tudo”, menos sua “faculdade de gozar”. Para que o gozo compareça é preciso uma perda, a perda de si, o mergulho do intelectual paulista no que era tido como o mais ordinário dos mundos, como pornográfico, para que, aí, então, descubra a religiosidade e o gozo do carnaval. Para descobrir a religiosidade do carnaval com seu gozo é preciso que o erudito paulista frio e preconceituoso se perca completamente na “fornalha”, nas “queimadas de verão” do carnaval carioca e no “sangue ardendo do povo chiba”. Com a inspiração do povo, da música, da dança, dos risos, dos cheiros, das múltiplas etnias mescladas, dos trajes eróticos e do erotismo do feminino, o erudito, descobrindo a religiosidade do carnaval, realiza o movimento que lhe trará o gozo. Primeiro, o gozo da percepção excessiva desse ritual da carne em êxtase. Em algum nível, a própria percepção do gozo já o faz gozar: “Só eu pude gozá-la”, diz ele, após ver o caixeiro da Gamboa, feliz na dança, travestido de baiana.

E, então, a primeira transformação realmente radical – o primeiro salto – do erudito paulista frio e preconceituoso. No verso 81, daquele que narra o poema, é afirmado: “Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!” Até esse momento, não sabemos que se trata dele, já que poderia ser um pobre solitário qualquer que estivesse por ali, na Avenida Rio Branco, com chapéu caicai nos olhos. O verso seguinte, entretanto, faz a passagem, o salto sobre o

abismo que leva à transformação do personagem: “Naturalmente, é um poeta...” Há um poeta ali, solitário, digno de pena, pois não consegue se inserir desde dentro no carnaval carioca, senão como observador do gozo alheio, o que já é alguma coisa, mas muito pouco para o que o carnaval oferece. Nesse ponto, com “Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!/ Naturalmente é um poeta...”, finda a estrofe. Até o término dessa estrofe, o poeta parece se irmanar, substituindo-o, ao erudito paulista. Ele o substitui, mas não substitui o *pathos* daquele primeiramente denominado: não se misturando ao carnaval, o poeta é “pobre” (no sentido de digno de pena) e “solitário”. A respiração se faz necessária. A estrofe precisa acabar. É preciso de novo o silêncio da origem do poema, é preciso que algo no poema retroceda ao seu começo, é preciso uma nova interrupção, um novo abismo que instaure uma mudança, um renascimento do poema e de sua personagem. É preciso o salto, que será dado de uma estrofe a outra.

O início da estrofe seguinte nos revela que este que está ali é “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...”. Seguindo a pausa maior entre as estrofes, as pausas intrínsecas a este verso, com suas duas reticências, repetições (“Eu mesmo”) e vírgula, já mostram um novo ritmo: o ritmo de uma nova euforia. Euforia pelo fato de a tristeza fria do erudito paulista preconceituoso poder ser abandonada em nome do poeta, que também descobre poder abandonar sua solidão. Na estrofe anterior, o erudito paulista se identificava ao poeta na repetição do que lhe era próprio desde o começo do poema, mas, após o intervalo estrófico mencionado, o silêncio delongado faz o enunciador do poema perceber um novo sentido no poeta, em quem o erudito paulista se transforma. Nesse ritmo de uma nova euforia, nessa descoberta de que o erudito paulista é o poeta que é “eu mesmo”, ou seja, o personagem que profere o dito do poema, ele descobre igualmente que o poeta é um passo grande – um salto sobre o abismo – em direção ao carnaval. No duplo sentido dado pela continuidade e pela ruptura entre este verso e os seguintes, nesses dois níveis semânticos que o poema vai traçando, duas opções se mostram: 1) a da continuidade, “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval... Eu te levava uns olhos novos pra serem lapidados em mil sensações bonitas”, fazendo com que, entre as leves pausas respiratórias do primeiro verso e, daí, em direção ao segundo, “Carnaval” seja a quem o poeta está dirigindo sua fala, o que é reforçado pelo pronome pessoal do segundo verso; 2) a da ruptura: através da vírgula e das

reticências que pontuam as pausas do primeiro verso desta estrofe dando-lhe grande equilíbrio rítmico, o sentido de “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...” pode ser o da identificação do “eu mesmo”, que ganha a força de sua reiteração e das reticências que, desde seu não dito, preparam o suspense do com o quê o “eu mesmo” será igualado, com “Carnaval”: a vírgula entre “Eu mesmo” e “Carnaval...” traria consigo implicitamente o verbo ser, confundindo o primeiro termo (“Eu mesmo”) com o segundo (“Carnaval”). A descoberta do erudito paulista enquanto poeta é a primeira metamorfose que, levando o primeiro à morte, levando o anteriormente citado “tremi” a ser diluído no “frêmito” do povo, tornará possível a segunda metamorfose, a do poeta, que precisará igualmente morrer, em “carnavalesco de verdade”, a do poeta no carnaval. Enquanto poeta, ele se sabe apto a suportar com facilidade a força do carnaval que, fecundando-o, o fará renascer.

O que, no poeta, permite a euforia que o leva a vivenciar o carnaval de uma nova maneira, ou seja, diluindo-se nele, transformar-se, ainda depois, num “carnavalesco de verdade” em pleno gozo? Aquele que, até então, observava o gozo alheio retirando dele um gozo qualquer, aquele que se descobre, então, como o que levou ao carnaval uns “olhos novos/ pra serem lapidados em mil sensações bonitas”, aquele cujos lábios murmurejam de “comoção assustada” sabe que o próprio fato de ser poeta faz com que o “preconceito” se perca, faz com que o frio erudito paulista morra, possibilitando que as sensações recebidas durante o carnaval e os lábios proferidores que murmurejam uma “comoção assustada” o levem ainda, em um novo nascimento, a um “puríssimo” destino que tornará possível a plena identificação do personagem com o carnaval, com o acontecimento do gozo dos “carnavalescos de verdade”. Identificar-se plenamente com o carnaval tal qual os “carnavalescos de verdade” é desidentificar-se de si mesmo enquanto indivíduo. Se ser poeta é estar muito mais próximo de ser um “carnavalesco de verdade”, o que é, então, ser poeta?

Pelo poema, sabemos, primeiramente, que poeta é aquele que, desde a “ânsia heróica de [seus] sentidos”, canta. Sabemos também o “heroísmo” que interessa ao poema: “no heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural”. Como o carnavalesco, o poeta se utiliza de suas máscaras e de todo o excesso sensível para, heroicamente, chegar ao “gozo” da experiência do “supremo natural”. Mas... Como? O poeta compõe seus cantos. E os canta. Ao juntar o poeta ao canto, Mário de Andrade já o aproxima do carnaval de “todos os

ritmos”, de todas as músicas, de todos os cantos. No mais famoso verso do poema, “sou um tupi tangendo um alaúde”, bem como em um dos sentidos possíveis de um verso da mesma estrofe que diz “Sou o compasso que une todos os compassos”, a música se faz, mais uma vez, presente, sendo que naquele, como o povo que tem por religião o carnaval, ele, um índio tupi tocando um instrumento árabe de fundamental importância para a música medieval e barroca européia, se mostra culturalmente mestiço e acatando a presença de tempos e locais distintos. Além disso, no poema, o poeta baila: “Eu bailo em poemas, multicolorido!/ Palhaço!/ Mago! Louco!/ Juiz!/ Criancinha!/ Sou dançarino brasileiro!/ Sou dançarino e danço!” Bailando ou dançando em poemas, o poeta faz o mesmo que os foliões no carnaval, sobretudo quando, nessa festa brasileira, nessa festa do “aquário multicolor”, ele, “multicolorido”, se diz “dançarino brasileiro”. Dançando, o poeta reconhece mais um vínculo com o carnaval, o fato de ambos, carnaval e poeta-dançarino, serem multicoloridamente brasileiros e estarem, ambos, “na mais pujante civilização do Brasil”, integrando-a. Sendo o ritmo fundamental tanto à música quanto à dança e ao poema, compondo entre eles uma mesma rede de relações intrínsecas, suas criações de poeta-músico-dançarino brasileiro são compostas em “euritmias soberanas”. Dizendo-se “multicolorido” como as fantasias de carnaval, como o Rio de Janeiro e como o próprio país, no poema, suas máscaras, como as de carnaval, se mostram: “Palhaço! Mago!/ Louco!/ Juiz!/ Criancinha!” Misturando o dentro e o fora, tais máscaras do poeta – seus *alter egos* – se confundem inteiramente com as máscaras carnavalescas presentes em blocos de carnaval. Elas são “os ecos e as miragens” fixadas pelo poeta e pelos foliões. Cantados ou escritos, os poemas fixam “os ecos e as miragens”. “Os ecos e as miragens” de quê?

O fato de o poeta falar da “banalidade larga dos meus cantos” não significa que não há no canto o que escape ao banal, mas que o poeta, para fazer seu poema, para cantar seu canto, parte da banalidade: da banalidade de quaisquer palavras, da banalidade das palavras mais comuns e usadas, da banalidade do cotidiano, da banalidade de um acontecimento popular qualquer como o carnaval que, ficasse o poeta preso em sua máscara de erudito paulista, ou seja, daquele que recusa o banal por entendê-lo preconceituosa e pejorativamente, o poema não teria jamais nascido. Se o poeta parte do banal não é para fixar o real no banal enquanto banal, mas para mostrar que o real é o banal visto

em sua complexidade, ou seja, o banal enquanto real. Em sua complexidade, a banalidade é o real, desde que, nas palavras do poema, “a ânsia heróica dos sentidos” do poeta, “fixando os ecos e as miragens”, esteja disposta “pra acordar o segredo de seres e coisas”, para “glorificar a verdade das coisas existentes”. O poeta fixa “os ecos e as miragens” do segredo e da verdade de todas as coisas e seres. Essa é a “magia” dita dos versos do poeta: a de, desde o banal, com ele e nele, desde sua banalidade, celebrar o segredo ou a verdade de tudo o que existe na banalidade cotidiana, celebrar, no canto que fixa os “ecos e as miragens”, o real. A tarefa do poeta é tornar o banal real. A tarefa do poeta é tornar a vida real. A tarefa do poeta é tornar o real vital.

Quais são, entretanto, o “segredo” e a “verdade” de tudo que existe tais quais manifestados na banalidade do canto pelo poeta que faz aparecer o real ou o vital do banal em sua complexidade? Para manifestar o “segredo” e a “verdade” em “ecos e miragens”, para manifestar o “segredo” e a “verdade” em sons e imagens, o canto banal do poeta permite que nele se realize uma “fusão”, uma “união”, um “transporte”, um “colhimento”, uma “celestização”: uma “fusão” de todos os contrários (“de alegrias e tristuras, bens e males”); uma “fusão” de “todas as coisas finitas em rondas aladas sobrenaturais”; uma “união” “de todos os compassos” (“Sou o compasso que une todos os compassos”); um transporte, “Transporto em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade”; um colhimento, “Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas”; uma “celestização”, “E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres/ Eu celestizo em eurtmias soberanas”. Enquanto manifestação do “segredo” e da “verdade” do banal, o poema é o lugar da fusão dos contrários, da fusão de todos os compassos, da fusão do finito com o sobrenatural ou infinito, da fusão da mesquinhez da realidade com as realidades superiores, da fusão dos fenômenos terrestres com o celestial ou o soberano. Pelo dístico que diz que “Transporto em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade”, pode ser observado que nos dois versos, no singular ou no plural, o que se mantém é a “realidade”. É a “realidade” que, na fusão entre sua mesquinhez e suas dimensões superiores, o poeta canta. Poderia também assinalar que o “encantamento da Poesia imortal” (a maiúscula é de Mário de Andrade) se mostra no poder de, a partir da “banalidade do canto”, manifestar o “supremo natural”, a totalidade da natureza ou do real, proibidora de qualquer tipo de dicotomização. De dentro da totalidade

da natureza ou do real, o poema é a garantia da permissividade da vida em pleno movimento sem freios. Quaisquer que sejam os preconceitos reveladores de tais freios que querem fazer a vida parar, eles devem ser removidos, perdidos. Manifestando o “segredo” e a “verdade” de todas as coisas, o poema (mais uma máscara, mais um som, mais um eco, mais uma dança, mais uma miragem da vida em sua fluência ou do real em sua totalidade...), como o carnaval, provoca o gozo no poeta e no leitor que adentra sua ambiência. “Na banalidade larga de [seus] cantos”, o poeta faz aparecer o “encantamento da Poesia imortal”. A banalidade do poema – coisa entre coisas – traz à tona o “encantamento da Poesia imortal”. Na banalidade, o encanto, no poema, a poesia, no passageiro, a imortalidade, no tempo, a atemporalidade, eis a fórmula poética de Mário de Andrade nesta passagem poético-teórica em que, no *Carnaval Carioca*, se pensa o poema e a poesia.

Matando, primeiramente, o erudito paulista que havia em si e descobrindo, depois, que o fato de ser poeta – de ter na poesia “a dona de sua aventura” – o vincula mais intensamente ao carnaval, algo ainda tem de acontecer: a morte do poeta! Para que ele renasça na pura liberdade do gozo do carnaval. Lembrar-se de si enquanto poeta ainda é se lembrar de si enquanto quem escreve poemas. Se, como dito ao fim da parte introdutória, isso o ajuda a mergulhar no carnaval, apesar de o poeta ter sido resgatado para o personagem se identificar (não a si enquanto uma identidade própria mas) ao carnaval, ele mesmo sabe que nunca teve “a intenção de escrever sobre ti...”, Carnaval. Se ele está no carnaval sem nunca ter tido a intenção de escrever sobre ele e se, dentro do poema, dentro do tempo do poema, o poema mesmo não será escrito, é preciso que o poeta também morra, já que, nesse momento, tal máscara passa a não ter mais sentido. A derrocada do poeta é mencionada em três momentos, que vão do verso 111 até o fim da parte introdutória. No penúltimo verso desta abertura, o 139, a declaração é taxativa: “Morreu o poeta”. Antes disso, no 124, a formulação equivalente: “Levou a breca o destino do poeta”. Em seu destino, o poeta evocado pelo personagem se saiu mal, desapareceu, morreu. O que aconteceu, então, ao personagem? O que ocorreu com ele? Se, anteriormente, o erudito paulista havia se metamorfoseado – havia se mascarado – em poeta, agora, há uma nova metamorfose, já que o poeta morre para que haja um nascimento. Quem nasce? A resposta vem na sequência da formulação do verso 111, cuja pergunta é: “Onde que andou minha missão

de poeta, Carnaval?” Como sabemos que o poeta “nunca [teve] a intenção de escrever” sobre o carnaval, e como sabemos que o destino do poeta vai por água abaixo, nesse verso, na própria pergunta, o poeta antecipa o fim de sua missão enquanto poeta: o poeta morrerá para que o que permanecer vivo se entregue imediata e integralmente ao carnaval, sem precisar nem mesmo da mediação do poeta. Quem, então, permanecerá vivo?

À pergunta “Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?”, a resposta vem em seguida. Os dois versos subsequentes são reveladores: “Puxou-me a ventania,/ Segundo círculo do Inferno”. O segundo Círculo do *Inferno* da *Divina Comédia* – já foi dito – é o lugar dos luxuriosos. Nessa ambiência sem luz, a dor “punge fundo”, levando os pecaminosos a “gritos de agonia”. O local é descrito por Dante de modo aterrorizador: “E, pouco a pouco, gritos de agonia/ eu fui ouvindo, e tínhamos chegado/ aonde o pranto o seu clamor amplia.// Era um lugar de toda luz privado,/ bramindo como o mar sob a tormenta,/ quando por rudes ventos assaltado.// A borrasca infernal, que nunca assenta,/ as almas vai mantendo em correria;/ e voltando, e batendo, as atormenta.// Arremessadas contra a penedia,/ praguejavam, unidas, num crescendo,/ amaldiçoando a divindade pia./ Ouvi que ali gemiam, padecendo,/ os réus carnavais, aqueles que a razão/ ao apetite andaram submetendo.// E tal como aos zorraís em migração/ movem as próprias asas para a frente/ – movia aquelas almas o tufão,// daqui, dali, e à volta, acerbamente,/ sem lhes dar esperança de parar,/ ou de abrandada a pena ver somente”. Utilizando-se ironicamente da passagem, Mário de Andrade se aproveita da “tormenta”, do “tufão”, “dos rudes ventos”, para dizer que, subitamente, o poeta, tendo sua morte decretada, o não-poeta, portanto, foi arrastado pela “ventania” do mundo luxurioso. Ao invés de ser arremessado penosamente contra os penedos, o que restou do poeta morto, a singularidade aberta, anônima, do vivente em questão, é arremessado a “Rajadas de confetes/ Hábitos diabólicos perfumes”. A pura singularidade qualquer do vivente anônimo é arremessada ao carnaval com seus excessos. As luxuriantes que comparecem no *Inferno* de Dante (Semíramis, Helena, Cleópatra, Isolda, implicitamente, já que é Tristão quem aparece, e Francesca”) são lançadas em seu corpo pela ventania, “Fazendo relar pelo corpo da gente/ Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca/ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijamas bem franceses/ Alsacianas portuguesas holandesas...”

Contrariamente aos gritos de agonia, ao pranto que o seu clamor amplia, aos tormentos, aos praguejamentos, aos amaldiçoamentos, aos gemidos e aos padecimentos, o que, nesse recebimento inesperado de tantas luxuriosas míticas e populares, ouvimos do personagem em sua singularidade é seu grito de liberdade “Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!” Ao invés de condenado pela carne, o quem da singularidade anônima, aberta do vivente se revela enquanto um liberto por ela. Sem preconceitos e sem mediações, no momento em que, de fato, adentra o corpo, descobre a liberdade maior do “prazer sem máscaras” da “pagodeira”, o gozo da “religião do carnaval”. Agora, ele é um “carnavalesco de verdade”. Agora, ele e a “moça bulcão polido” são uma mesma pessoa. Agora, no “gozo”, ele e o povo multicolorido são o mesmo. Como pode ser lido nos versos que então estrondam, todo seu erotismo – não interessa “relado” por qual máscara de mulher ou homem travestido – se relaciona diretamente com a “liberdade”, com “o prazer sem máscaras” e com o “gozo”. A “liberdade”, o “prazer sem máscaras” e o “gozo” são agora os amantes diretos e imediatos desse vivente também sem máscara: “Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!/ Levou a breca o destino do poeta,/ Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...// Teu amor provinha de desejos irritados,/ Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã/ Teu beijo era como o grito da araponga./ Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril./ Teu abraço era como a noite dormida na rede/ Que traz o dia de membros moles mornos de torpor./ Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurus”. É à “liberdade” que o quem da singularidade qualquer anônima do vivente beija, abraça e possui, levando-o ao “prazer sem máscaras” e ao “gozo” que se misturam completamente a ela, fazendo-o, com isso, descobrir, desde dentro, o “supremo natural” eclodido na “religião do Carnaval” da “civilização mais pujante do Brasil”. O carioca, ou seja, o brasileiro do Brasil mais pujante, é este anônimo que realiza o gozo da experiência anterior a qualquer máscara, a qualquer rosto, descobrindo a liberdade do supremo natural em que o próprio indeterminado requer sua determinação enquanto abertura indeterminada e a própria indefinição requer sua definição enquanto abertura indefinida. Ele está apto, portanto, a acatar qualquer máscara, qualquer rosto, qualquer cor, qualquer raça, qualquer tipo, qualquer indivíduo, todos passíveis de serem incluídos no processo de suas dissoluções através do mergulho carnavalesco na experiên-

cia maior da antemáscara, do pré-rostro, da antecor, da pré-raça, do antetipo, do pré-individual... Se o mestiço nasce da impureza da diversidade mesclada de raças e cores, ele não se deixa de modo algum colocar como integrante de mais uma – uma entre outras – raça ou cor, mas como quem, anônimo, se descobre na anterioridade, no ainda não, no quase.

Chega, entretanto, a madrugada e, com ela, às quatro horas da manhã da quarta-feira de cinzas, o carnaval, o gozo e o poema vão mostrando seus cansaços. A radicalidade do acontecimento começa a se despedir, a se esvaír: “E a surpresa do fim: Fadiga de gozar”. Os varredores varrem os confetes e serpentinas pelo chão. Fantasiado de Peri, um carnavalesco senta na beira da calçada, descansando de sua experiência noturna. O carro-chefe dos Democráticos, uma das principais agremiações carnavalescas da época, “Sem a falação do estandarte/ Sem vida, sem mulheres”, retorna “senil” ao barracão. Os sons intensos, os sensualismos e o excesso de vida se foram. Com o fim do carnaval, ocorre o fim surpreendente do gozo, de modo tão surpreendente quanto seu aparecimento. Cansando, trazido pela “invasão furiosa das sensações”, o gozo também é insustentável em uma possibilidade de continuação ininterrupta. O gozo eclode, vem e vai embora, fazendo com que o real, agora, neste momento pós-gozo, seja experimentado de um modo não antevisto. O depois do gozo é diferente do antes do gozo. O que retorna ao fim do carnaval não é mais o que se fazia presente em seu começo: a “frieza”, o “tremor”, os “policiamentos interiores”, os “temores de exceção”, os “preconceitos”. O que então retorna é uma ordem graciosa das coisas (“As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas”). O gozo acaba, mas o que ele trouxe, a graça, a acomodação de cada coisa em sua origem, o despertar do “segredo de seres e coisas”, as fusões do finito e do infinito (e de todos os contrários), de algum modo, permanece. A intensidade se sereniza e quem retorna não é o erudito paulista – este morreu para sempre. Na serenidade pós-gozo da madrugada, quem retorna é o poeta (o ser que, mesmo fora do carnaval, acata a diversidade de suas máscaras, o ser que baila em poemas, “multicolorido!/ Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!”).

Mesmo o poeta retorna de modo diferente. Enquanto na primeira parte era alardeado “É que sou poeta”, agora, sabe-se que até mesmo o poeta é uma máscara; ele não retorna na primeira pessoa, mas enquanto uma máscara, enquanto uma terceira pessoa do singular: “O poeta se debruça no parapeito de granito./

A rodelinha de confeti cai do chapéu dele,/ Vai saracotear ainda no samba mole das ondas”. Quem diz essa frase? Quem se refere desta maneira ao “poeta”. Depois da morte até mesmo do poeta, depois do gozo, depois do “heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural”, nessa “aurora”, o sol que desperta, ou seja, o que acorda de modo duradouro é o quem da singularidade anônima, aberta, qualquer. Em nome dele, o poeta, na terceira pessoa do singular – um ele –, “se acalma”. Para que o quem da singularidade anônima, aberta, qualquer, permaneça, “Então o poeta vai deitar”. Por ele, o poeta, na terceira pessoa do singular – um ele –, “se sente mais seu”, ou seja, para o poeta, sentir-se mais seu é estar acomodado em seu segredo, em seu fora de si, na fusão do limite que o poeta de algum modo também é – limite muito mais flexível do que muitos outros, mas limite – com o ilimitado do quem da singularidade anônima qualquer, aberta e graciosa. O contato do poeta consigo mesmo, ou seja, dele com o quem da singularidade anônima aberta qualquer para quem até mesmo o poeta é uma terceira pessoa ou uma máscara, torna-o “puro”. E, chegando ao fim deste poema magnífico, chegando ao fim do que na carta a Bandeira chama de “filme moderníssimo” desse poema construído por inúmeras montagens, no descanso do “rosto sobre a mão que escreverá”, o poeta nem mesmo escreve. Embalado por todo o fora de si urbano e natural que amanhece, embalado, o poeta dorme (“Lhe embala o sono/ A barulhada matinal de Guanabara.../ Sinos buzinas clácons campainhas/ Apitos de oficinas/ Motores bondes pregoes no ar,/ Carroças na rua, transatlânticos no mar...;/ É a cantiga-de-berço”). Dorme, sem necessidade de sonhar. Nem apenas poeta ele é mais. Ele é um puro quem da singularidade anônima – aberta – qualquer que, por ter vivenciado o gozo do povo mestiço da mais pujante civilização do Brasil, sem nenhuma necessidade imaginária, está em graça.

## Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Crisitiano Martins. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia Limitada, 1979. Vol. 1.
- ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo; cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Record, 1988.

\_\_\_\_\_. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987. (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio)